El Héroe y el Monstruo

Museo Arqueológico Nacional

26 de abril - 29 de julio

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

MINISTERIO DE CULTURA

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

Diseño: Alcorta & Gelardín

Maquetación: Darío Pérez Catalán

Fotografías de la Fíbula de Braganza: Andrés Valentín-Gamazo

NIPO:
ISBN:
Depósito legal:

Imprime:

MINISTERIO
DE CULTURA

Carmen Calvo Poyato
Ministra de Cultura

Antonio Hidalgo López
Subsecretario de Cultura

Julián Martínez García
Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

En los museos de España y Portugal conservamos una de las producciones con mayor personalidad del arte orfebre, desde los inicios de la metalurgia hasta la conquista de la Península ibérica por Roma. Un ejemplo que está en la mente de todos es la riquísima joyería tartésica que se desarrolla en el entorno del Guadalquivir entre los siglos VIII y VI a.C., extendiéndose hasta Extremadura. No menos impactante es la producción de oro castreña, del Noroeste peninsular, con sus pesados torques y ligeras diademas, demostración de unos recursos auríferos que suscitaron la codicia de Roma.

Pero será la orfebrería helenística la que depure los conocimientos técnicos y el diseño más sofisticado para la fabricación de las obras de arte en oro más extraordinarias de la antigüedad. Fueron joyas destinadas, generalmente, a formar parte de ajuares funerarios de hombres y mujeres situados en los escalones superiores de aquella sociedad, y que no quisieron renunciar a sus símbolos de identidad en el más allá. Gracias a esta costumbre, y a la labor de los arqueólogos, hoy podemos contemplarlas.

Sin embargo, una gran parte de los fondos que actualmente se conservan en los grandes museos europeos, son fruto del coleccionismo privado, desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Ese afán coleccionista nos legó grandes obras de la orfebrería universal, privándonos del dato de su contexto arqueológico. El investigador, tiene entonces que recurrir a su metodología más estricta para situar el objeto en su verdadero entorno histórico.

Gracias a la colaboración institucional, entre el Museo Británico, el Museo Arqueológico Nacional y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y al interés por dar a conocer aquella parte de nuestro patrimonio que se encuentra disperso por las circunstancias del devenir histórico, podemos presentar esta exposición centrada en una de esas obras del arte universal: la Fíbula Braganza. Obra polémica y bellísima, que podrá suscitar controversia, pero que a nadie dejará indiferente. Junto a ella, una serie de joyas y tesorillos que se reúnen por primera vez, además de otros documentos de la arqueología ibérica que intentan dar la palabra a unos objetos que generalmente se nos muestran fríos y mudos

Índice

El Héroe y el Monstruo 11

Historia de la Fíbula Braganza 13

1. La Fíbula del Guerrero y el Monstruo 19

2. El Orfebre 23

3. Los atributos del guerrero 27

4. Los espacios ibéricos 31

5. Privilegios aristocráticos: joyas y monumentos 35

Bibliografía 42

Piezas y prestadores 45

El Héroe y el Monstruo

Esta es la historia de una imagen creada desde el poder para ejercerlo, para establecer el orden, acotar el territorio; para hacerse visible y respetable; para perpetuarse y convertir la conquista en tradición, la costumbre en ley.

Esta es la historia de una imagen, privilegio de aristócratas, de la lucha por el poder; de las virtudes y cualidades del llamado a dirigir hombres; de la fuerza y la inteligencia; de la astucia y el valor. Todas las sociedades necesitan monstruos para que surja el héroe salvador, el que representa todo aquello a lo que aspiran o valoran.

Las imágenes se fijan en la memoria colectiva; se dotan de significados políticos y religiosos; modelan el ideal de juventud; triunfan ante la muerte y el olvido para ser transmitidas de generación en generación.

¿En qué material se forja el poder? En metal noble, al que sólo unos pocos tienen acceso.

¿Cuál es el privilegio del héroe, del victorioso? La fundación del linaje y el mito.

Historia de la Fíbula Braganza

Esta sorprendente Fíbula de oro se presentó por primera vez al público en 1970, con motivo de la exposición de Arte Celta en Edimburgo y Londres. No obstante, ya había llamado la atención del mundo académico a finales de la década de 1940, cuando parte de la colección de joyas de la Casa Real de Braganza salió a la venta en Chicago. No sabemos con seguridad dónde ni cuándo se encontró la Fíbula, pero es muy probable que fuera adquirida por Fernando de Sajonia-Coburgo (1816-1885).

Fernando era húngaro, Príncipe de Kohary, primo carnal de la Reina Victoria de Inglaterra. En 1836 se casó con la reina María II de Portugal, con la que tuvo once hijos. Funcionaron perfectamente como reina y rey consorte. Fernando era un hombre de ideas modernas y liberales, inteligente y refinado artísticamente; también era muy rico, un gran viajero y ferviente coleccionista de todo tipo de antigüedades. Después de la muerte de la Reina María en 1853, Fernando asumió la regencia de su hijo Pedro V, que entonces tenía solamente 13 años. Cuando el joven Rey Pedro muere a su vez en 1861, Fernando tuvo igualmente que hacerse cargo de la sucesión de su segundo hijo, Luis I. En 1869 Fernando volvió a casarse, esta vez con Elisa Hensler, Condesa de Edla, una cantante de ópera que debía de ser su amante desde hacía años. El matrimonio morganático provocó un gran escándalo y la pareja vivió discretamente en el palacio que él había construido en Pena, la parte alta de Sintra, hasta su muerte en 1885. Futuras investigaciones de los inventarios de su colección y propiedades en el momento de la muerte, podrán aportar alguna información más sobre la historia de la Fíbula.

En 1908 el Rey Carlos I (nieto de Fernando) y su hijo mayor Luis fueron asesinados por radicales republicanos que asaltaron a tiros la carroza real. El rey fue alcanzado en la parte posterior del cuello y su hijo, dos veces, en el rostro. El hijo menor, Manuel, sólo resultó herido en el brazo, gracias a la intervención de la Reina María Pía, de la que se cuenta que golpeó al atacante con su sombrilla o su ramo de flores. Don Alfonso, hermano menor del rey, que no iba en la carroza, se abalanzó sobre el asesino y le disparó. El joven Manuel, que contaba solamente 18 años accedio al trono como Manuel II, y trató de restablecer el orden destituyendo al dictador Joâo Franco. Sin embargo, la situación estaba lejos de ser estable y, después de las elecciones de 1910, estalló la revolución. La Primera República se declaró el 5 de Octubre de ese mismo año y Teófilo Braga es nombrado presidente. En consecuencia, Manuel y su familia, incluidos su madre y su tío, se vieron obligados a exiliarse, primero a Gibraltar y después a Inglaterra, donde se instalaron en Abercorn House, Richmond, a principios de 1911.

Alfonso Henriques de Braganza, Duque de Oporto (1865-1920), tío del joven rey, había sido condestable de Portugal y último virrey de la India. Era un personaje muy popular entre los portugueses, un hombre fuerte y vigoroso, bombero voluntario, que amaba los caballos y detestaba la política. Adquirió el primer automóvil de Portugal, en el que, por cierto, paseó a la Reina Victoria cuando visitó el país. En 1903 conoció a la joven americana Nevada Stoody Hayes, de Sandyville, Ohio, que estaba con su familia en Nápoles -ella tenía 18 años y él 38- y se volvieron a encontrar nuevamente en Roma antes de que ella tuviera regresar con su familia a América. Al parecer se enamoraron, pero él era católico y ella protestante y carente de sangre azul, por lo que la relación no tenía ningún futuro.

De vuelta en América, Nevada Hayes tuvo varios fracasos matrimoniales seguidos, quizá como resultado del desengaño amoroso con Don Alfonso. En 1907 falleció su marido, el millonario William Henry Chapman, dejándola en excelente situación económica, por lo que, al año siguiente visita Portugal, alojándose en el Gran Hotel Braganza de Lisboa. Así, en 1908, el mismo año de los asesinatos reales, volvió a encontrarse con Alfonso. Sin embargo, todavía era un amor imposible y Nevada regresó a América, donde se casó con un abogado de Nueva York, Philip van Valkenburg, para divorciarse de él en 1911, menos de dos años después.

El brutal asesinato de su hermano y sobrino había afectado profundamente al exiliado Alfonso, que cayó en una profunda y progresiva depresión. Como consecuencia, él y su cuñada, la Reina María Pía, se trasladaron a Italia. Desafortunadamente, ella falleció en agosto de 1911, dejando a Alfonso aún más solo y abatido. Se da por sentado que mantenía contacto epistolar con Nevada porque escribe lo siguiente en 1913: “Estoy haciendo lo posible para que podamos casarnos para siempre”. Sin embargo, existía una gran oposición a este matrimonio morganático por parte de la realeza.

Pasaron cuatro años más hasta que pudieron firmar un acuerdo matrimonial en la Embajada Americana de Nápoles. Nevada se convirtió al catolicismo, tomando el nombre de María Pía, como la muy querida madre de Don Alfonso, quien había aceptado la idea de la boda, según dicen, aunque no vivió para verla. La ceremonia se celebró en la Iglesia Metodista de Roma el 26 de septiembre de 1917, seguida en Noviembre por la boda civil en Madrid. Ella tenía entonces 31 años, él 52. Después del matrimonio ella adoptó el título de Alteza Real Nevada de Portugal, Princesa de Braganza y Duquesa de Oporto, y se instalaron en Italia donde la familia real les había mostrado su comprensión y apoyo. En 1918, durante la temporada de verano en Capri, Don Alfonso sufrió unas fiebres muy graves. En 1919 se trasladaron al Palacete de Posillipo, pero en Octubre Don Alfonso recayó y, después de cuatro meses en cama, murió en febrero de 1920.

Nevada trasladó su cuerpo a Madrid e intentó que el Primer Ministro reconociera de alguna manera su rango y posición como única heredera de Alfonso. Era evidente que se había consagrado a él. En 1921 presentó un libro de memorias de ambos. Influido quizá por su fuerza inquebrantable, el gobierno republicano autorizó finalmente un funeral de Estado y Alfonso finalmente descansó en el Panteón Real de Braganza, en Lisboa: fue el primer Braganza exiliado que pudo volver a su patria.

Después de la muerte en 1932 del exiliado rey Manuel II, que no tuvo descendencia, Nevada volvió a reclamar al gobierno republicano portugués su reconocimiento, pero fracasó una vez más e incluso llegó a ser arrestada en un momento dado. Finalmente regresó a América donde murió a principios de 1941, a la edad de 56 años, en el Hospital St. Joseph de Tampa, Florida.

La colección de joyas de la familia, que había heredado de Don Alfonso, fue vendida en su momento a Warren J. Piper, un joyero mayorista y exportador de diamantes de Wheaton, cerca de Chicago. En ese momento Warren Piper muestra la fíbula a Paul Jacobstahl, el mayor experto en fíbulas antiguas y alfileres de todo tipo. En su catálogo de subasta (lote 22) se describe como “una pieza muy importante” y se incluye la opinión de Jacobstahl de que era antigua, aunque de origen incierto, posiblemente romano tardía. En esta subasta de 1949 es adquirida por el coleccionista Thomas F. Flannery Jr. de Wilmette, Illinois, junto con, al menos, otros dos objetos de la colección Braganza.

En febrero de 1956, Flannery envía unas fotos en blanco y negro de la fíbula a Bernard Ashmole, conservador jefe del Departamento de Antigüedades Griegas y Romanas del Museo Británico, y también a Paul Jacobstahl, de Oxford. Ashmole no consideró que fuera antigua, pero Jacobstahl se reafirmó en su convicción de que la pieza era antigua, calificándola incluso como “probablemente una de las antigüedades más extraordinarias con las que me haya

encontrado". Algo más tarde, en 1960, Ole Klindt-Jensen, experto en antigüedades celtas y escandinavas, catedrático de la Universidad de Aarhus, estudio y publicó la fíbula. En su estudio opina que el casco, el escudo y la espada son de tipología celta, del período La Tène II, y sugiere que debió de ser fabricada en el norte de Italia. Sin embargo, sitúa la fíbula en el siglo IV a.C., pero afirma que la figura del guerrero es un añadido "relativamente reciente", del II a.C.

Esta publicación consigue prender la mecha de la discusión académica, y el Museo Británico volvió a involucrarse en ella. Flannery trajo la Fíbula a Londres en octubre de 1965, y después de un breve examen en el laboratorio del museo, entregó una serie de fotografías pormenorizadas para animar a John W. Brailsford, entonces conservador adjunto en el Departamento de Antigüedades Británicas y Medievales, a que la publicara. Sin embargo, Brailsford nunca llegó a escribir sobre la fíbula, pero, en diciembre de 1969, Raymond V. Schoder impartió una documentada conferencia en la reunión anual del Instituto Arqueológico de América.

La fíbula se dio a conocer, con el apoyo de Brailsford, en la exposición "Early Celtic Art" de 1970 en el Royal Scottish Museum, en Edimburgo, y en la Hayward Gallery de Londres, donde fue objeto de admiración. Sin embargo, no se publicaron ilustraciones y en un breve texto, Stuart Piggot repite simplemente la opinión de Klindt-Jensen de que la pieza se compuso a partir de dos elementos de diferente fecha, aunque en una nota de archivo de 1965 del Museo Británico se indica que Klindt-Jensen le había comentado a Flannery que finalmente aceptaba la unidad de la pieza.

A mediados de los años setenta, Ralph Rowlett de la Universidad de Missouri examinó la fíbula, tomando unas muestras. El dueño de la pieza mostró el borrador de ese informe, que no se publicó hasta 1993, cuando la trajo nuevamente a Londres en 1980, poco antes de la muerte de Flannery en 1983. Es en este momento cuando se pudo someter a un cuidadoso estudio científico en los Laboratorios del Museo y se fotografía exhaustivamente. Además de confirmar que la fíbula era ciertamente una única pieza, la mayor contribución del estudio fue el hallazgo de restos de esmalte en la cenefa de roleos del arco y en otras zonas, restos que coincidían con los resultados de otros análisis de esmalte de época helenística.

En 1993 la Fíbula volvió al Museo Británico, esta vez de manos de la viuda de Thomas Flannery, Joann D. Flannery, que la depositó en concepto de préstamo. Esta circunstancia permitió al Dr. Ian Stead, del Departamento de Prehistoria y Europa Primitiva, y al Dr. Nigel Meeks del Departamento de Investigación Científica, abordar un estudio exhaustivo de la fíbula, que fue publicado en 1996. Un año más tarde la pieza pasó a formar parte de la exposición permanente del museo, exponiéndose en las nuevas salas de Europa Céltica del Museo.

Finalizado el préstamo, a fines del 2000, la Sra. Flannery recuperó la pieza y la sacó a subasta pública. En la sesión de Christie's del 25 de Abril de 2001 el Museo Británico adquirió finalmente la fíbula con la ayuda de las siguientes personas e instituciones: *Heritage Lottery Fund*, *Art Fund*, la Asociación de Amigos del Museo Británico, y *Caryatid Group* del Departamento de Grecia y Roma, en especial el Dr. Roy Lennox y la Sra. Joan Weberman. Desde entonces está expuesta en la Galería Helenística del Museo como probable obra de un orfebre griego a las órdenes de un jefe ibérico del sur, quien encargaría una fíbula de tipología local con escenas relacionadas con su vida y estatus.

La idea de dar a conocer la fíbula Braganza al público español, en el marco de la mejor selección de cultura material ibérica de la Edad del Hierro, se ha podido concebir y lograr gracias a la estimulante colaboración entre el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Museo Británico y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura de España.

1
La fíbula del Guerrero y el Monstruo

De la colección Braganza al Museo Británico

La Fíbula Braganza ha sufrido desperfectos y modificaciones a lo largo de su biografía; los primeros causados seguramente en el periodo de su utilización y en las condiciones del yacimiento donde permaneció enterrada. Las modificaciones posteriores al hallazgo son intervenciones modernas que, con mejor o peor fortuna, intentaban restaurar su aspecto original.

Desperfectos

El más importante es la ausencia de la *pieza transversal*, o travesaño que soportaba el resorte y la aguja. Debió ir soldado a las fauces de uno de los monstruos marinos que rematan cada extremo del arco. Son los elementos más frágiles de una fíbula.

La figura del guerrero ha perdido la *hoja de la espada* que, para darle mayor resistencia, se soldaba al hombro. A pesar de las precauciones del orfebre, no resistió los embates del tiempo. Tampoco resistieron los dos elementos, *alas o cuernos*, que estaban soldados en los laterales del casco.

El aspecto original de la fíbula era mucho más colorista que en la actualidad. Los únicos *restos de esmalte* conservados, de color azul oscuro, se sitúan en la cenefa inferior de roleos que adorna el arco. De otro color, probablemente rojo, eran los anillos de pasta vítrea que se situaban a cada lado del elemento esférico que forma el cuerpo del lobo de doble cabeza. Finalmente, todos los ojos, del guerrero y de los animales, presentan unas profundas cuencas preparadas para contener el esmalte que les daría vida.

La Fíbula del Guerrero y el Monstruo tal como se encontraba en 1956, cuando fue depositada por primera vez en el Museo Británico para su estudio.

Modificaciones

Se conserva documentación gráfica sobre la fíbula en la que se observa una *modificación del ángulo* actual del pie vuelto; el resultado fue que las patas del lobo tocaban el escudo del guerrero en una zona más alta que la actual. En esa situación, la cabeza del lobo que muerde el cordón quedaba totalmente forzada e incoherente. La manipulación, corregida entre 1956 y 1965, provocó la rotura del escabel donde el guerrero reposa los pies, un elemento estructural importante para la estabilidad de la pieza.

Una segunda manipulación consistió en la *reparación* mediante soldadura de la unión del cuerpo y el pie que debían encontrarse separados. Esta soldadura moderna se sitúa en el ángulo que forman las fauces de uno de los monstruos del arco y el inicio de la mortaja, y que sirve de tope a la pieza de seguridad en forma de cabeza de jabalí.

Salvo por la ausencia de color y la falta del travesaño, el aspecto actual de la Fíbula Braganza es el que tuvo en origen, según el diseño del orfebre que la fabricó. Los análisis de composición realizados confirman que los diferentes elementos se fabricaron con la misma aleación de oro y, por tanto, pertenecen a la misma pieza.

El programa iconográfico

La Fíbula Braganza no se fabricó por el capricho preciosista de nadie, sino que responde a un programa de autorrepresentación

ideológica y política que dio legitimidad a la aristocracia en la Iberia del siglo III a.C. Se concibió para ser vista y admirada, como la memoria del poder, y su referencia es el cosmos, el universo de un tiempo y un lugar míticos.

En una primera lectura, la estructura de la pieza sustenta una *zoomaquia*, escena de lucha heroica y singular protagonizada por un lobo que se enfrenta a un joven guerrero imberbe, descalzo y desnudo, pero armado con sus símbolos de identidad: casco, espada y escudo. El joven y la fiera mantienen contacto físico, la pata del monstruo toca su escudo y ambos sostienen la mirada.

La escena ¿cuenta una historia, o se trata de un instante estereotipado y sin sentido? Nos describe el momento mismo en que el animal, todavía con las fauces abiertas, se somete al hombre. El lobo muestra las orejas gachas, pero enseña los colmillos porque su fiereza resalta el valor del héroe, aunque finalmente se somete. Es la acción y la victoria condensadas en una sola escena.

En una segunda lectura consideramos todo el conjunto del objeto y vemos que se estructura en un círculo, como un pequeño *microcosmos* que coincide con el diseño cerrado sobre sí mismo de la propia fíbula. En él se observan tres ámbitos diferenciados: el *océano*, la *tierra* y el *mundo subterráneo*.

El Océano

El arco con cresta de volutas es el ámbito del océano, el mar encrespado, amenazador y fecundo a la vez. Se han querido representar estos significados opuestos, primero a través de dos monstruos marinos que rematan los extremos, y segundo a través de la cenefa de roleos y volutas, elementos vegetales que la figuración ibérica utiliza para expresar sobreabundancia y fecundidad. El esmalte azul que rellenaba el fondo de esta zona, refuerza estos significados a través del color.

La Tierra

El pie de la fíbula, formado por un grueso cordón, es el ámbito de lo no domesticado, lo salvaje, y en este paisaje habitan

Recreación del microcosmos donde se ha situado al guerrero, según el programa iconográfico de la Fíbula Braganza: el océano, la tierra y el mundo subterráneo.

monstruos como el lobo de doble cabeza, una que se somete al hombre, y otra que mantiene su agresividad intacta: con sus fauces abiertas y las orejas erguidas, engullendo o regurgitando aquello que lo une al inframundo, el cordón umbilical que da unidad y cohesión al cosmos.

El Mundo Subterráneo

La mortaja donde descansaba la aguja, se cierra con una pieza de seguridad en forma de cabeza de jabalí. Es la representación del mundo subterráneo, el más allá que se identifica con las profundidades de la tierra. El jabalí encarna este simbolismo infraterrenal en la iconografía ibérica, pero no sólo él, otros animales como el mismo lobo pueden adoptar distintos significados en función de la escena y el contexto.

El joven guerrero se sitúa entre el océano y la tierra, frontera de territorios, domesticando el espacio, librando al ser humano de los peligros de lo salvaje, afianzando su liderazgo; ese carácter casi divino del personaje viene indicado por su desnudez. La fíbula probablemente fue el encargo de un príncipe que quiso conmemorar el ejercicio de su poder, en vida o después de su muerte, recurriendo al antepasado mítico que, como adolescente en ritual de tránsito, se convirtió en héroe civilizador. Este encargo se hizo a un orfebre excepcional, que por su conocimiento, formación técnica y estilo plenamente helenísticos, creemos que pudo tener un origen griego.

Los apartados de esta guía siguen el mismo orden de los espacios expositivos con el fin de proporcionar al visitante-lector algunos argumentos y datos necesarios para poder situar, por sí mismo, la Fíbula Braganza en el contexto histórico que le corresponde.

La Fíbula: un documento para la Arqueología

Fíbula es el nombre con el que los arqueólogos denominamos al broche complejo que se usó en Europa y el Mediterráneo

Fíbula anular del tesoro de Arrabalde I, Zamora. Museo de Zamora

para sujetar el vestido, la túnica o el manto, a partir del Bronce Final o Primera Edad del Hierro (1.200 a.C.). Se fabricó sobre todo en bronce, pero también en plata, oro e incluso hierro, adoptando formas y tamaños de una gran diversidad, que han llegado a constituir verdaderas obras de arte. Suele estar formada por las siguientes partes: un cuerpo, puente o arco; la aguja unida a un resorte o charnela; y la mortaja donde descansa la aguja, unida al pie. Sustituyó progresivamente a las largas agujas de hueso, madera, cuerna o metal, que se habían utilizado con anterioridad.

A su carácter funcional se unen otros significados simbólicos y suntuarios. La enorme variabilidad formal convirtió la fíbula en *símbolo identitario* de los diferentes grupos y etnias, además de ser emblema de los sectores privilegiados de la sociedad.

Es un objeto de gran utilidad para el investigador porque documenta, define y describe a los distintos grupos sociales, tanto en el espacio como en el tiempo. Las fíbulas son *fósiles directores* para la arqueología.

Creemos que la Fíbula Braganza fue un objeto de representación más que funcional. Quizá la ofrenda de un personaje importante a un santuario, o el ajuar funerario de un príncipe.

2
El orfebre

Elementos estructurales y montaje

La Fíbula Braganza es un objeto complejo, compuesto por varios elementos fabricados separadamente y unidos posteriormente para formar un conjunto armónico que tiene no sólo una función, la de broche, sino un significado, y por tanto, fue cuidadosamente diseñado y planificado.

El cuerpo de la fíbula está formado por un gran *arco* de estructura laminar hueca, fabricado en dos mitades simétricas unidas mediante soldadura. El borde superior se remata con una cresta de roleos, y en los extremos dos cabezas de monstruos forman la unión al pie. En el extremo libre falta el travesaño, una pieza trasversal que soportaba el muelle y la aguja.

Imagen actual de la Fíbula del Guerrero y el Monstruo, también llamada Fíbula de Braganza. British Museum, Londres.

El pie es un largo *cordón*, formado por dos gruesas varillas de sección circular torsionadas conjuntamente sobre sí mismas, que sale del extremo del arco, se dobla en ángulo de 180º y vuelve hacia el cuerpo. El extremo del pie vuelto se remata con la cabeza de un lobo que muerde con sus fauces el cordón; en el extremo opuesto, un gran lobo representado con sus cuartos delanteros se somete al guerrero después del ataque. Estos dos *prótomos zoomorfos* son macizos y probablemente se vaciaron a la cera perdida. El cuerpo del monstruo bifronte es un elemento esférico hueco. En la parte inferior del pie, junto al arco, se sitúa la mortaja donde descansaba la aguja, que se fijaba mediante un sistema de seguridad: una cabeza de jabalí diseñada para desplazarse con suavidad a lo largo del cordón.

La unión entre el arco y el pie vuelto está ocupada por la figura de un *guerrero desnudo* con todos sus atributos. La medida de la complejidad de esta figura está en el número de elementos independientes que la forman, todos ellos vaciados a la cera perdida y soldados entre sí: el cuerpo del guerrero; el escudo oval; la empuñadura del escudo y la abrazadera de la espina central; la espada (cuya hoja se ha perdido); la vaina y el cinturón.

Elementos ornamentales

Tan importantes como los componentes estructurales de la fíbula, son los detalles de la ornamentación, porque en ellos se sintetiza una buena parte de su significado simbólico.

Reconstrucción ideal de la Fíbula de Braganza

La filigrana es uno de los recursos más utilizados en la orfebrería helenística. Esta técnica se basa en la soldadura de hilos de oro sobre una lámina formando un patrón decorativo, que en nuestro caso se concentra en el arco con su cresta de roleos y en la cenefa inferior, donde los hilos de filigrana sirven para delimitar celdillas que se rellenaron de esmalte azul profundo, del que quedan escasos restos. Estos hilos fueron trabajados con distintas herramientas para matizarlos y hacerlos más atractivos o imitar una sarta de gránulos.

El color tuvo un protagonismo en la fíbula Braganza que actualmente se ha perdido. Al azul del arco, para simbolizar el mar, se añadieron dos anillos de pasta vítrea en los espacios en reserva que actualmente vemos vacíos entre los dos lobos, separados por un elemento esférico con decoración cincelada que quizá también estuvo esmaltado; desconocemos el color de esos anillos pero probablemente se diferenciaba del anterior. El recurso al esmalte se utilizó también para dotar de vida los ojos del guerrero, que presenta unas profundas cuencas preparadas para tal fin; lo mismo que debieron brillar de fiereza los ojos de todos los animales representados, lobos, jabalí y monstruos marinos.

La expresividad y verismo de la escena no reside en los rasgos anatómicos ajustados a especies reales en los animales, o en la proporción del cuerpo del guerrero (demasiado cabezón), sino en los pequeños detalles. Por ejemplo, en la figura del joven se han detallado con verosimilitud los dedos de los pies, los genitales, el ombligo, las tetillas, las manos... Las fieras muestran dientes afilados, melenas hirsutas, hocicos dilatados. El recurso técnico para conseguir el efecto que a buen seguro estaba previsto por el orfebre, fue un excelente trabajo con punzón y cincel.

Por todo esto que constituye *el estilo*, creemos que el artesano que fabricó esta magnífica pieza era un orfebre de origen o formación griega, quizá de la Magna Grecia. Existen datos para pensar que los orfebres viajaban con sus conocimientos técnicos, y un cierto repertorio de imágenes, para ponerse al servicio del poderoso. Por ejemplo, la diadema de extremos triangulares de Jávea (Alicante) presenta una labor de filigrana y granulado, y un patrón ornamental que sólo un griego pudo concebir; sin embargo, se trata de una pieza diseñada y fabricada para consumo de la sociedad ibérica de finales del siglo V o principios del IV a.C.

El artesano

Durante siglos, la figura del orfebre ha permanecido oculta tras la imagen de los pocos que podían poseer y exhibir sus obras; era un artesano dependiente del poder. Así como el alfarero es dueño de la arcilla que trabaja y el carpintero de su madera, el orfebre, por el contrario, sólo era dueño del conocimiento técnico, que lo convertía en un ser codiciado pero sometido; era un objeto de transacción.

Una de las razones por las que pensamos que la Fíbula Braganza fue fabricada por un orfebre griego es la figura desnuda del guerrero, que encaja perfectamente con los parámetros iconográficos y estéticos de las representaciones griegas del héroe masculino, tal y como un orfebre de esa procedencia la hubiera concebido. La existencia de artesanos itinerantes, trabajando a las órdenes de los

poderosos, e incluso de artesanos inmigrantes instalados permanentemente en zonas muy alejadas de sus lugares de origen, no puede sorprendernos en un mundo que, dentro de sus límites, presentaba un alto grado de globalización. Como ejemplos de ello podemos poner el caso de los iberos mercenarios que sirvieron en el ejército cartaginés, en el ateniense, o a las órdenes de Dionisio de Siracusa.

A partir del siglo V a.C., el creciente *mercantilismo* de la sociedad ibérica y la aparición de un *sector social aristocrático*, la figura del orfebre se perfila como la de un artesano de prestigio, que si no es dueño de la materia prima, al menos detenta la propiedad de sus herramientas y probablemente de su taller.

En la necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, alicante) se excavó en 1986 la Tumba 100, conocida como *"Tumba del orfebre"* porque entre el ajuar apareció un juego de herramientas de bronce y hierro compuesto por más de medio centenar de objetos especializados. También contenía armas y cerámica de importación, que fechan el enterramiento a mediados del siglo IV a.C., lo que plantea el problema del sector social al que pertenecía el difunto.

Una parte de los instrumentos de trabajo estaba formada por una treintena de matrices o estampillas con imágenes y escenas para decorar láminas de oro o plata, una especie de *guión iconográfico para orfebres* centrado en los siguientes temas: el héroe, animales y monstruos, divinidad femenina y fecundidad.

Un segundo hallazgo que nos ayuda a comprender la figura del orfebre es el de una herramienta multiuso aparecida en el *oppidum* ibérico de La Serreta de Alcoi (Alicante), poblado fortificado que se habitó entre los siglos IV y III a.C. Se trata de una pesada *matriz de bronce* que puede ser utilizada igualmente como yunque de estrías para trabajar láminas e hilos de oro o plata y para estampar barras metálicas.

Entre las figuras que pueden trasladarse al metal noble hay cuatro *cabezas de lobo* de distintos tamaños, dos bellotas y una roseta esquemática. La herramienta se individualizó con dos marcas o advocaciones religiosas: la imagen de una diosa de rostro frontal, posible Astarté, y un caduceo, la vara con dos culebras enroscadas símbolo de Hermes, dios inventor de la flauta, de los pesos y medidas, protector de caminos y del comercio, además de portavoz de su padre Zeus.

Esta matriz se completaba con un grueso taco de plomo que servía para distribuir la fuerza del golpe en el proceso de estampado y que presenta una inscripción en caracteres ibéricos. Pero lo más interesante del hallazgo es su contexto arqueológico, una *estancia de carácter sacro* integrada en la trama urbanística de la ciudad. En ella se encontró una acumulación inusual de bienes, tanto de significado religioso, como económico. Entre estos objetos destaca una tinaja conocida como de "los guerreros", con las siguientes escenas de iniciación: joven guerrero enfrentándose a una fiera; jinetes a la caza del ciervo; combate singular entre infantes.

Herramienta multiuso en bronce para trabajar láminas, hilos y barras de oro y plata, encontrada en el poblado de La Serreta de Alcoy, Alicante. Siglo III a.C.

3
Los atributos del guerrero

El casco tipo Montefortino

También llamado “gorra de jockey” por su similitud formal, es una de las armas defensivas más extendida por la Europa de la Segunda Edad del Hierro. Se fabricaron fundamentalmente en bronce, aunque hay unos pocos ejemplares en hierro, llevaban un forro interior de cuero o fieltro para ajustar a la cabeza, y algunos se adornaban con plumas y penachos. Su origen se sitúa en el norte de Italia; lo utilizó el ejército cartaginés; y es considerado antecedente directo del que adoptaron las legiones romanas.

Desde el punto de vista de la arqueología, los hallazgos de cascos Montefortino son excepcionales. Aunque *el origen es celta*, y algunos ejemplares itálicos se han hallado efectivamente en territorio ampuritano, la mayoría de los conocidos en la Península Ibérica se concentran en el *área ibérica*: Alicante, Murcia, Albacete y Andalucía oriental. Esta escasez probablemente se deba a que los cascos metálicos eran exclusivos y caros, siendo así que el grueso de los guerreros debieron utilizar protecciones de material perecedero.

La adopción de este tipo de protección por los guerreros iberos se achaca a los *soldados mercenarios* que sirvieron a las órdenes de Cartago. Los más antiguos, del área ampuritana, se pueden fechar a partir del siglo IV a.C., pero los procedentes de contextos indígenas hay que situarlos a partir de mediados del siglo III a.C.

Casco de bronce tipo Montefortino. Siglo III-II a.C. Procedencia desconocida. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

El casco que cubre la cabeza del guerrero en la Fíbula Braganza debió llevar algún adorno en los laterales, quizá cuernos o alas, porque vemos dos huellas a cada lado que demuestran la presencia en origen de estos elementos ya desaparecidos.

La espada tipo La Tène

El arma que mejor se identifica con el guerrero es la espada: se empuña con la fuerza del cuerpo, y se dirige con la habilidad de la mente.

En ella se concentran todos los *significados simbólicos* y rituales de la guerra, la lucha heroica y el poder. No existen muchos cascos famosos, pero todos conocemos a Tizona y Colada, Excalibur, Joyeuse, o Durandal.

La espada característica del guerrero ibero es la *falcata*, de hoja curva y puño cuadrado, tal como se representó en el relieve del Guerrero de Osuna (Sevilla). Conocemos numerosos ejemplares recuperados por la arqueología en las necrópolis ibéricas, ya que acompañaban al difunto hasta el más allá porque formaban parte inseparable de su identidad. Por el contrario, el arma que esgrime el héroe de la Fíbula Braganza es una espada recta. Desafortunadamente, la hoja no se ha conservado, aunque quedan huellas de que estaba apoyada en el hombro; pero sí conservamos la vaina que aparece ornamentada y con remate inferior.

Por sus características de gran longitud, la ornamentación, y por estar asociada al casco tipo Montefortino, creemos

Exvoto en bronce que representa un guerrero armado y desnudo, Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén). Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

que lo que lleva el guerrero es una *espada tipo La Tène*, o una derivación de ese tipo. Estas espadas son de origen centroeuropeo y aparecen en el ámbito peninsular a partir del siglo IV a.C., aunque sólo en el III a.C. *abundan en yacimientos celtibéricos* de la Meseta oriental, y con menor frecuencia en el área ibérica.

El escudo celta

Si existe una relación de identidad individual entre la espada y su dueño, la del guerrero con el escudo es de carácter colectivo. Es el primer emblema del grupo; informa, previene y protege. El reconocimiento de la identidad colectiva es previo a la acción.

El escudo de Aquiles fue regalo de su madre Tetis, quien derramando lágrimas, lo encarga al dios herrero Hefesto en su afán por proteger la vida del héroe. Según nos cuenta Homero (Ilíada XVIII, 468-608) está fabricado en oro, plata, cobre y estaño, con aplicaciones de lapislázuli, y se decoró con la representación de un *microcosmos*: en el círculo central, el cielo, la tierra y el mar; en el segundo círculo, la vida ciudadana con dos ciudades, una en paz y otra en guerra; en el tercero, la vida rural, con las cuatro estaciones; en el cuarto, una danza ritual; finalmente, en el borde del escudo, la representación del océano.

El gran *escudo ovalado* con el que se protege el joven de la Fíbula Braganza es de los llamados celtas; aunque de origen itálico, su uso se extendió por toda Europa y el Mediterráneo en el siglo III a.C., para ser adoptado con ciertas modificaciones por el ejército romano.

Los hallazgos de *escudos celtas* no son frecuentes en la Península, en donde predomina el escudo circular, pero sí fueron objeto de representación en soportes muy diversos. En

uno de los relieves de Osuna aparece un guerrero ibero con falcata y escudo ovalado, asociado en el mismo monumento funerario al que pertenece este sillar, a una flautista y unos oferentes. También en la cerámica ibérica con decoración narrativa del estilo Llíria/Oliva, fechada entre los siglos III-II a.C., se representaron escenas guerreras con infantes que portan escudos de los dos tipos, al lado de divinidades femeninas que empuñan el gran escudo. Parece que el escudo oval se asocia a *escenas de significado religioso*, el mismo que se detecta en los contextos arqueológicos donde se hallaron las cerámicas pintadas, espacios sacros o con función ritual.

Sillar del monumento funerario de Osuna (Sevilla), con relieve de guerrero armado con escudo oblongo y falcata en combate ritual. Siglo II a.C. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

4
Los espacios ibéricos

La tierra

Las coordenadas sobre las que interpretamos nuestras percepciones y elaboramos nuestro pensamiento son fundamentalmente dos: el espacio y el tiempo. El espacio ibérico se estructura en torno a dos niveles de abstracción, la *naturaleza fecundadora*, que todo lo engloba, y el *territorio*, que crea un orden y ofrece seguridad, siempre que uno no sobrepase los límites.

En una sociedad eminentemente agrícola y ganadera, *la fertilidad* es garantía de supervivencia y a ella se dedican buena parte de las advocaciones y representaciones religiosas, como la diosa alada surgiendo de la tierra, que vemos en un vaso pintado de La Alcudia de Elche (Alicante): la divinidad se muestra como un gran rostro (un rostro perfectamente picassiano) maquillado con arreboles de colorete, naciendo de un capullo que está enraizado en la tierra. Las alas le confieren esa categoría divina que también se expresa en la frontalidad de la mirada y el excesivo tamaño de la imagen. Su cortejo se sitúa en la parte posterior del vaso; son dos rostros masculinos de perfil separados por el animal más apegado a la tierra, la serpiente.

La naturaleza desbordante se representa en otro vaso a través de la *vegetación* que cubre toda la superficie disponible, en este caso un recipiente del tipo denominado w“sombrero de copa” procedente de Llíria (Valencia), con una gran hoja de hiedra de la que brotan seres serpentiformes, entre roleos y capullos.

Vaso de cerámica pintada con lobo surgiendo de la tierra. 200 a.C. La Alcudia de Elche (Alicante). Museo Monográfico de La Alcudia, Elche (Alicante).

El nivel más concreto de la conceptualización ibérica, en el que se desarrolla la vida cotidiana, está referido al territorio como *espacio civilizado*, político y económico. Es el *oppidum*, la ciudad, el asentamiento fortificado que controla las tierras de explotación agrícola, donde el hombre ha impuesto su orden. Pero no hay representaciones cotidianas en la figuración ibérica; el ibero recurre para ello a la expresión del contrario, *lo salvaje.* En otro vaso de La Alcudia, una gran cabeza de lobo surge de la tierra; detrás, un conejo es perseguido por un carnívoro y un águila de alas explayadas cierra el friso; en situación central, una pequeña roseta, símbolo de la divinidad femenina, da el carácter ritual a la escena.

El océano

El mar es un lugar de tránsito, ámbito fronterizo entre la vida y la muerte, lo cotidiano y lo sobrenatural, engendrador y fecundo a la vez que destructor y despiadado. De significado paradójico, la historia del mar, como dice Fernand Braudel que entendió tan magistralmente el Mediterráneo, “no puede separarse del mundo terrestre que lo envuelve, como la arcilla que se pega a las manos del artesano que la modela”.

Uno de los aspectos más amables del mar lo representa un *plato de pescado* procedente del poblado de Hoya de Santa Ana (Albacete) decorado con siete peces que convergen hacia el centro, espacio simbólico de las profundidades. Uno de ellos nos muestra la espina de su interior, como en una radiografía. El resto del plato se rellena con roleos y volutas, símbolos vegetales que, en ese juego de contrarios, representan la olas y la fecundidad marina a la vez.

Vaso de cerámica pintada llamado del “Ciclo de la Vida” encontrado en la ciudad de Valencia. Siglo I a.C. Museo de Historia de Valencia

El carácter mítico de las aguas como lugar de inicio, el comienzo de la historia, tiene su expresión en dos vasos pintados con escenas excepcionales. El vaso de los Villares de Caudete de las Fuentes (Valencia) representa una escena de *lucha mítica* que parece desarrollarse en un *medio acuático*: un ser monstruoso y metamórfico es herido por su oponente con un puñal, en la pierna y en el pecho, mientras que un lobo al tocarle con su garra, le infunde nueva fuerza y vigor. El delfín y la flor ondulada indican un paisaje marino, pero existen otros personajes misteriosos como el centauro y la esfinge.

El vaso llamado del “Ciclo de la Vida” apareció en recientes excavaciones de la ciudad de Valencia y en él se representó un prodigio que quiere narrar algún *mito de fundación*, quizá el de la propia ciudad. Un monstruo asexuado que no pertenece ni a la tierra ni al mar, pero enarbolando un arpón, está varado por su propia monstruosidad, mientras que un cortejo de animales míticos acude al lugar. El interior del monstruo se nos muestra radiográficamente, compartimentado, conteniendo un monstruo similar a sí mismo que se repite, fuera del vientre paterno-materno, en la misma actitud de enarbolar el arma, al lado de un huevo.

Mundo subterráneo

El inframundo, el más allá, reino subterráneo, Hades o Infierno, son epítetos para nombrar lo que se desconoce porque se sitúa en un territorio al que sólo *la muerte* tiene acceso y del que no hay regreso posible. Sin embargo, ese mundo está mucho más presente e imbricado en la vida del ibero que en la actualidad. La muerte preside la vida de forma natural porque es el ciclo que impone la naturaleza. El primer poema de nuestra civilización, La Ilíada, es el *Poema de Muerte*.

La muerte se concibe como un viaje, *un tránsito* que requiere la ayuda de un medio propicio y de una ceremonia, el rito. Las esfinges, los grifos son personajes que facilitan y ayudan en estos tránsitos de muerte porque son seres intermedios entre lo humano y lo divino. Ciertos animales se asocian a la idea de muerte y forman parte del paisaje del mundo subterráneo; en primer lugar *la serpiente*, que vimos enroscada separando los rostros masculinos que acompañan a la divinidad femenina que surge de la tierra en el vaso pintado de La Alcudia. Pero también el jabalí y el lobo.

En el medallón central de la patera de plata de Santisteban del Puerto (Jaén) la cabeza de un *lobo infernal*, rodeado de serpientes, se ha representado en el momento de regurgitar a un personaje masculino hacia el más allá. La pieza que se fecha en época helenística, es fruto de su propio momento, y la terrible figura central surge en el marco de una escena de banquete dionisíaco con centauros y centauresas.

El jabalí, a la vez victima preferida del cazador y premonitor de la muerte, fue representado en una escena de lucha mítica en el vaso de los guerreros de Archena (Murcia). Un infante y un jinete, protegidos por escudos ovales, luchan en el lugar

Medallón central de la patera ritual de Santisteban del Puerto, Jaén. Siglo II-I a.C. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

donde yacen muertos otros dos guerreros. Un lobo presencia la escena con las fauces abiertas para engullir a la víctima y transportarla al más allá.

En un plato argénteo de Abengibre (Albacete) se grabó, entre otros muchos *grafitti,* la imagen del jabalí en el medallón central, junto a una cierva que vuelve la cabeza en el momento en que una flecha lanzada por un guerrero, apenas esbozadas las piernas, va a acabar con su vida; preside la escena la silueta de un gran carnívoro. Forma parte de un conjunto de platos que debieron ofrendarse a un santuario. Pero la imagen más antigua de seres infernales, hacia el 500 a.C., aparece en los relieves del monumento funerario de Pozo Moro (Albacete). Uno de los sillares se labró con un jabalí de doble cuerpo que se enfrenta a un ser serpentiforme enroscado en sus patas.

5

Privilegios aristocráticos: joyas y monumentos

La lucha del héroe

El mundo heroico surge cuando el hombre tiene que justificar su situación de preeminencia ante los demás. Los caminos para ello son la persuasión o la fuerza; entonces se configura el mito. La necesidad de protección, de seguridad para el desarrollo de la vida y la reproducción del grupo, facilitan la labor del poderoso.

Una antiquísima imagen oriental del héroe es la del *hombre desnudo* luchando en combate singular contra un león que se yergue sobre sus patas traseras; la sacralidad del momento está indicada por la flor de loto abriéndose sobre el rabo de la fiera. Fue representado en las placas de oro del cinturón de un príncipe de Aliseda (Cáceres) que se quiso enterrar con sus símbolos de poder y probablemente junto a su esposa. Otras placas nos presentan un grifo, ser mítico y protector. El doble ajuar funerario contenía más de tres centenares de objetos de oro.

La idea del "señor de los animales", de la zoomaquia, del acto heroico, del dominio sobre la fuerza, es el recurso ideológico que la elite ibérica adopta y adapta iconográficamente a su propia realidad. La aristocracia promueve la idea de un príncipe joven, valeroso, fuerte y dotado de las cualidades que le justifican como dirigente; su imagen sobrehumana se representa en una variedad de situaciones de las que sale vencedor. La *sanción divina* siempre esta presente, a través de los seres monstruosos, híbridos, o de la propia naturaleza, metáfora del linaje aristocrático.

Cabeza de lobo en piedra del santuario heróico de El Pajarillo, Huelma, Jaén. Siglo IV a.C. Museo de Jaén.

Dos monumentos excepcionales, hallazgos relativamente recientes, nos ilustran sobre esta ideología. En el caso del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), las esculturas, fechadas en la primera mitad del siglo V a.C., muestran un riquísimo, y diverso, programa iconográfico de *apropiación de la naturaleza* por parte del grupo familiar aristocrático que ostenta el poder en el territorio: una gripomaquia, o lucha del héroe contra el grifo; luchas entre guerreros; escenas de caza e iniciación; ofrendas de animales a la divinidad...

En el santuario heroico de El Pajarillo (Huelma, Jaén), en el valle del río Jandulilla (siempre la referencia al agua), se elevó a inicios del siglo IV a.C. un monumento con la siguiente zoomaquia: el héroe, representado en el momento de sacar la falcata, inicia el enfrentamiento contra un gran lobo que defiende su espacio; cerca yace un niño desnudo; en otras zonas del monumento aparecen grifos y leones que ratifican el carácter sobrenatural de la acción. Se trata de un programa de legitimación de la ocupación del territorio a través del culto al *antepasado heroico*.

También la cerámica puede ser vehículo de representación del poderoso. Un rico comerciante ibero de L'Orleyl (Castellón), en el siglo IV a.C., quiso enterrarse con una cratera ática de importación con la representación de una gripomaquia. De un contexto igualmente funerario es el vaso de la necrópolis del Corral de Saus, en el que el héroe se enfrenta a una enorme esfinge, monstruo alado, asociado al inframundo, con cuerpo de felino y cabeza humana. Por el contrario, la escena del joven y el monstruo, en una acción que parece responder a un rito de iniciación del adolescente, fue representado en la tinaja de "los guerreros" de la habitación sagrada de La

Serreta de Alcoi (Alicante). Escenas similares son las del vaso del “joven y el dragón” de La Alcudia de Elche (Alicante), en donde el héroe coge la lengua de un gigantesco lobo para demostrar su valor, o las del llamado vaso del “jinete y el monstruo” del mismo yacimiento.

Las fíbulas con animales y escenas de caza

Las fíbulas se agrupan en tipos concretos y en *grandes familias* indicativas de un lugar, de una zona o de toda una región; pero también de una época y de una moda. Sin embargo, la información más valiosa procede de su contexto arqueológico y de las asociaciones a otros materiales bien fechados.

El comercio y la práctica del intercambio entre iguales permite a las fíbulas viajar grandes distancias y no es raro encontrar productos exóticos en los lugares más alejados de su origen. De este modo, los gustos, las imágenes, las técnicas y las formas van cambiando según las interacciones entre distintos grupos.

La Fíbula Braganza carece de contexto arqueológico, pero pertenece a la familia de las llamada “de pie vuelto” que se encuentran en un *amplio territorio* de la Peninsular Ibérica, desde La Meseta oriental a Andalucía y Portugal. Estos broches de plata, generalmente dorada, presentan un largo pie que se vuelve sobre sí mismo para acercarse o descansar sobre el arco del cuerpo. El extremo del pie, y en ocasiones todo el arco, adopta la forma de cabeza de animal

Fíbula en plata dorada con escena cinegética de Cañete de las Torres, Córdoba. Siglo III-II a.C. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Tesoro de Mairena del Alcor, Sevilla, con diadema de extremos triangulares, fíbula de oro y collar rígido. Siglo III a.C. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

enlazada a otra cabeza en el lado opuesto -lobos, serpientes, caballos... Las fauces abiertas son las que sirven de unión a una secuencia simétrica de cabezas, o de enlace entre las distintas partes de la fíbula. La idea de *monstruo bicéfalo* es frecuente en el mundo ibérico desde el siglo VI-V a.C., como vemos en la representación de un jabalí bicéfalo en uno de los relieves del monumento funerario de Pozo Moro (Albacete).

Otras fíbulas de pie vuelto soportan una compleja ornamentación de figuras en bulto redondo que *escenifican la caza* del jabalí o del ciervo; y aún otras representan solamente a los animales. En las más complejas, como la de Cañete de las Torres (Córdoba) o la de Chiclana de Segura (Jaén), aparece un jinete armado persiguiendo al animal salvaje con ayuda de su perro. El simbolismo de esta actividad aristocrática está subrayado por la presencia, en el travesaño del resorte de la fíbula, de una divinidad surgiendo o mostrándose entre caballos, o quizá se pueda interpretar como un auriga que conduce el carro del sol en su ciclo diario.

Las fíbulas de Cañete y Chiclana, así como otras similares, se fabricaron en plata posteriomente dorada, de forma que su aspecto debió ser impactante, aunque hoy han perdido casi totalmente el oro de la superficie. Si las comparamos con el ejemplar de Braganza, vemos que estos broches pertenece no sólo a la misma familia, sino al mismo tipo, diferenciándose únicamente en cuestiones de estilo; es éste uno de los argumentos para defender que su procedencia está dentro del ámbito ibérico peninsular, aunque el orfebre pudo haber tenido un origen griego.

Tesoro de Mairena del Alcor, Sevilla, con diadema de extremos triangulares, fíbula de oro y collar rígido. Siglo III a.C. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

Las fíbulas de oro turdetanas

No todos los miembros de la sociedad tienen acceso a un objeto tan sofisticado como la fíbula. Sólo los poderosos pueden aparecer ante los demás con este objeto exclusivo. La fíbula fabricada *totalmente en oro*, es la representación máxima del poder aristocrático porque es el metal que se identifica con la divinidad.

Los tesoros gemelos de Mairena del Alcor y La Puebla de los Infantes (Sevilla) son ocultaciones rituales o votivas que interpretamos como *dotes de mujeres* de muy alto rango ¿Princesas, sacerdotisas? Carecen de contexto arqueológico por lo que la clave de su lectura está en la asociación de piezas, en su iconografía, y en el hecho de que se trate de conjuntos con objetos del mismo tipo: la diadema articulada de extremos triangulares, los collares rígidos de alambres trenzados, y la fíbula. No son sólo joyas, sino objetos plenos de significado y simbolismo.

Los tres collares caracterizan un tipo de representación femenina en la cultura ibérica. Por ejemplo, la Dama de Elche y la Dama de Baza llevan tres collares; y otros tres collares forman parte del tesoro de Jávea, que también contiene una diadema de extremos triangulares y una fíbula.

La fíbula de oro es el último de los componentes aristocráticos que se repite en los dos tesoros sevillanos. Son dos broches pertenecientes a la familia llamada de La Tène, con algunos elementos iconográficos que coinciden con los de la Fíbula Braganza, como las esferas adornadas con cordones.

Alicia Perea
Dyfri Williams
Ricardo Olmos

La diadema de extremos triangulares estuvo en uso, en el sur y levante peninsular, desde el siglo VII a.C. hasta el III a.C., momento en el que podemos fechar estos dos últimos ejemplares. La iconografía que aparece en las pequeñas placas con charnelas de unión, está relacionada con la fecundidad. En el caso de La Puebla aparecen bellotas y la imagen de una diosa de alas plegadas sobre el cuerpo; en los extremos triangulares una escena de caza simboliza el opuesto elemento masculino. El ejemplar de Mairena es más esquemático, unos simples roleos acompañan a las bellotas.

Bibliografía

Almagro-Gorbea, M. y Torres Ortíz, M. 1999: *Las Fíbulas de Jinete y de Caballito*. Zaragoza.

Angoso, C. y Cuadrado, E. 1981: "Fíbula ibéricas con escenas venatorias". *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología* 13: 18-31.

Aranegui, C. (Ed.) 1997: *Damas y Caballeros en la Ciudad Ibérica*. Cátedra.

Argente Oliver, J.L. 1994: *Las Fíbulas de la Edad del Hierro en la Meseta Oriental. Valoración tipológica, cronológica y cultural*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Bonet Rosado, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Llíra. La antigua Edeta y su territorio*. Diputación de Valencia. Paterna.

Cabré de Morán, E. y Baquedano Beltrán, M.I. 1997: "El Armamento céltico de la II Edad del Hierro". En: J.A. García Castro y V. Antona del Val (eds.) *La Guerra en la Antigüedad. Una aproxiación al origen de los ejércitos en Hispania*. Catálogo Exposición. Ministerio de Defensa. Madrid: 240-259.

Cunliffe, B. 1997: *The Ancient Celts*. Penguin Books.

Chapa, T. 2006: "Los animales en la Cultura Ibérica: entre lo real y lo imaginario". En: N. Ferreira Bicho (ed.) *Animais na Pré-história e Arqueologia da Península Ibérica*. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular (Faro, 14-19 Septiembre). Universidad do algarve: 93-104.

Chapa, T. y Olmos, R. 2004: "El imaginario del joven en la cultura ibérica". En: M. Marín (coord.) *Jóvenes en la Historia*. Dossier de Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série 34 (1): 43-83.

Christie's (South Kensignton) 2001: "The Celtic Warrior Fibula". Abril 25, lote 293. Londres.

Delibes de Castro, G. y Martin Valls R. 1982: *El Tesoro de Arrabalde y su Entorno Histórico.* Catálogo Exposición. Caja de Ahorros Provincial de Zamora.

Duque de Oporto 1921: *H.R.H. The Duke of Oporto, Crown Prince of Portugal. Memories*. Londres.

García-Mauriño Múzquiz, J. 1993: "Los cascos de tipo Montefortino en la Península Ibérica. Aportación al estudio del armamento de la II Edad del Hierro". *Complutum* 4: 95-146.

González Alcalde, J. y Chapa Brunet, T. 1993: "Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del 'carnassier' en la religión ibérica". *Complutum* 4: 169-174.

González Navarrete, J.A. 1987: *Escultura Ibérica del Cerrillo Blanco. Porcuna, Jaén*. Diputación Provincial de Jaén.

Griñó, B. y Olmos, R. 1982: *La Pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)*. Estudios de Iconografía I. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Izquierdo Peraile, I. 1996: "Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica". *Archivo Español de Arqueología* 69: 239-262.

Izquierdo, I., Mayoral, V., Olmos, R. y Perea, A. 2004: *Diálogos en el País de los Iberos*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Johns, C. 2001: "The Celtic Warrior Brooch". *Gem & Jewellery News* 10, 3 June: 43.

Klindt-Jensen, O. 1960: "Una statuetta d'oro d'un guerriero celtico". *Documenti e Studi 6, CiviltB del Ferro*. Bologna: 361-366.

-1961: "A golden statuette of a Celtic warrior". *Antiquity* 35: 53.

Lorrio, A.J. 1997: *Los Celtíberos*. Complutum, extra 7. Murcia.

Los Iberos. Príncipes de Occidente, 1997: Catálogo Exposición. París, Barcelona, Bonn (1998). Barcelona.

Molinos, M. *et alii* 1998: *El Santuario Heroico de 'El Pajarillo' (Huelma, Jaén)*. Universidad de Jaén. Torredonjimeno.

Negueruela Martínez, I. 1990: *Los Monumentos Escultóricos Ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Nicolini, G. 1990: *Techniques des Ors Antiques. La bijouterie ibérique du VIIe au IVe siPcle*. Picard. Paris.

Olmos, R. 1992: *La Sociedad Ibérica a través de la Imagen*. Catálogo Exposición. Ministerio de Cultura. Madrid.
-2000: "El vaso del 'Ciclo de la Vida' de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística". *Archivo Español de Arqueología* 73: 59-85.
-2002: "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)". *Archivo Español de Arqueología* 75: 107-122.
-2002-2003: "En la flor de la edad. Un ideal de representación heroico iberohelnístico". *CuPAUAM* 28-29: 259-272.
-2004a: "Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una apropiación de la naturaleza y de la historia". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 189: 19-43.
-2004b: "Imaginarios y prácticas religiosas entre los iberos. Perspectivas en un proceso histórico". *Archiv für Religionsgeschichte, 6 Band*: 111-134.

Olmos, R. y Perea, A. 2004: "La 'vajilla' de plata de Abengibre". En: R. Olmos y P. Rouillard (coords.) *La Vajilla ibérica en época Helenística (siglos IV-III al cambio de era)*. Collection de La Casa de Velázquez 89: 63-76.

Perea, A. 1991: *Orfebrería Prerromana. Arqueología del Oro*. Caja de Madrid. Comunidad de Madrid.
-1996: "La orfebrería peninsular en el marco del arcaismo mediterráneo: dos perspectivas". En: R. Olmos y P. Rouillard (eds.) *Formes ArchaVques et Arts Ibériques*. Casa de Velázquez. Madrid: 95-109.

Perea, A., Montero, I. y García-Vuelta, O. (Eds.) 2004: *Tecnología del Oro Antiguo: Europa y América. Ancient Gold Technology: America and Europe*. Actas del I Symposium Internacional sobre Tecnología del Oro Antiguo (Madrid 2002). Anejos de Archivo Español de Arqueología 32. Madrid.
Piggot, S. (con D.F. Allen) 1970: *Early Celtic Art.* Edimburgo-Londres.

Prados Torreira, L. 1992: *Los Exvotos Ibéricos de Bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Museo arqueológico Nacional. Madrid.

Quesada Sanz, F. 1997: *El Armamento Ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura ibérica (siglos VI-I a.C.)* . Éditions Monique Mergoil. Montagnac.

Raddatz, K. 1969: *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel vom Ende des Dritten bis zur Mitte des Ersten Jahrhunderts vor Chr. Geb.* Madrider Forschungen, Band 5. Berlin.

Ramos Folqués, A. 1990: *Cerámica Ibérica de La Alcudia (Elche. Alicante)*. Diputación Provincial de Alicante. Alicante.

Rowlett, R.M. 1993: "Autheticity test of the golden Celtic Warrior Fibula". En: P. Aström (ed.) *Horizons and Styles: Studies in Early Art and Archaeology in Honour of Professor Homer L. Thomas* (*SIMA* 101). Jonsered: 198-228.

Ruíz, A. y Molinos, M. 1992: *Los Iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*. Crítica. Barcelona.

Schoder, R.V. 1976: "A problem treasure: a unique gold fibula in Winnetka". *America Journal of Archaeology*, 74: 203.

Stead, I.M. y Meeks, N.D. 1996: "The Celtic Warrior Fibula". *The Antiquaries Journal* 76: 1-16.

Tortosa, T. 1997: "Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina". En: R. Olmos Romera y J.A. Santos Velasco (eds.) *Iconografía Ibérica. Iconografía Itálica: propuestas de interpretación y lectura*. Coloquio Internacional. Serie Varia 3. Universidad autónoma de Madrid
-2004: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Eelche, Alicante)". En: T. Tortosa (coord.) *El Yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 30: 71-222.

Tortosa, T. y Santos, J.A. (Eds.) 2003: *Arqueología e Iconografía: indagar en las imágenes*. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Roma.

Uroz Rodríguez, H. 2006: *El Programa Iconográfico Religioso de la 'Tumba del Orfebre' de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*. Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo. Murcia.

VVAA 1987: *Escultura Ibérica*. Monográfico de Revista de Arqueología. Ediciones Zugarto. Madrid.

VVAA 1989: *El Oro en la España Prerromana*. Monográfico de Revista de Arqueología. Ediciones Zugarto. Madrid.

VVAA 1991: *Los Celtas en la Península Ibérica*. Monográfico de Revista de Arqueología. Ediciones Zugarto. Madrid.

Williams, D. (Ed.) 1998: *The Art of the Greek Goldsmith*. British Museum Press. Londres.

Williams, D. 2001: "The Celtic Warrior Brooch". *Minerva* 12, 4: 38-39.

Williams, D. y Ogden J. 1994: *Greek Gold: Jewellery of the Classical World*. Catálogo Exposición. Londres.

Wood, J. 1998: *The Celts.*

Zaczek, I. 1996: *Chronicles of the Celts*.

Piezas y prestadores

2001.0501-1
Fíbula de Braganza
British Museum, Londres

37752
Fíbula anular
Despeñaperros
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

8437
Fíbula tipo La Tène
Fuente Tójar (Córdoba)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

65/23/68
Fíbula de bronce de doble resorte
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

70/76/60/66/1
Fíbula
La Mercadera (Soria)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

73/66/71
Fíbula de bronce
Procedencia desconocida
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

22925
Fíbula de jinete
Lancia (León)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

82/6/38
Fíbula anular de oro
Tesoro de Arrabalde I (Zamora)
Museo de Zamora

82/6/40
Fíbula simétrica de oro
Tesoro de Arrabalde I (Zamora)
Museo de Zamora

82/6/41
Fíbula de resorte bilateral de plata dorada
Tesoro de Arrabalde I (Zamora)
Museo de Zamora

82/6/42
Fíbula tipo La Tène de plata
Tesoro de Arrabalde I (Zamora)
Museo de Zamora

2006/34/1
Fíbula de oro
San Martín de Torres (León)
Museo de León

2006/34/2
Espiral de oro
San Martín de Torres (León)
Museo de León

2006/34/3
Espiral de oro
San Martín de Torres (León)
Museo de León

2093
Herramienta matriz
Alcoy (Alicante)
Museo Arqueológico Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoy

CS6772, CS6780, CS6783, CS6784, CS6789, CS6798, CS6804, CS6810, CS6822, CS6787, CS6799
Ajuar de orfebre
Matriz trapezoidal, lastra troncocónica, tres matrices troncopiramidales, dos matrices escudiformes, yunque o tas, matriz circular, matriz triangular y gubia
Tumba 100 de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante)
Museo Arqueológico Provincial de Alicante – MARQ

1986/149/902
Casco de Toya
Peal de Becerro (Jaén)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

5197
Casco de tipo Montefortino
Zama (Hellín, Albacete)
Museo de Albacete

1999/99/9
Casco de la colección Várez
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

10475
Falcata
Almedinilla (Córdoba)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

5643
Espada de frontón
El Tesorico (Agramón-Hellín, Albacete)
Museo de Albacete

1986/81/I/153/19a

Espada de antenas

La Osera (Chamartín, Ávila)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

28600

Exvoto ibérico, guerrero armado desnudo

Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

37817

Exvoto ibérico, guerrero vestido con cota de mallas

Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

28615

Exvoto ibérico, guerrero con casco de penacho

Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

29328

Exvoto ibérico, jinete armado

Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

31842

Exvoto ibérico, jinete armado

Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

38415

Relieve de la flautista

Osuna (Sevilla)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

38422

Relieve de los oferentes

Osuna (Sevilla)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

38424

Relieve del guerrero

Osuna (Sevilla)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

19442

Vaso con escenas guerreras

Oliva (Valencia)

Museu d'Arqueología de Catalunya, Barcelona

2340

Tinaja con desfile de jinetes

Llíria (Valencia)

Museo de Prehistoria de Valencia

LA-2370

Vaso crateriforme con cara de diosa frontal

La Alcudia de Elche (Alicante)

Museo Monográfico de La Alcudia de Elche

LA-1285

Vaso con lobo surgiendo de la tierra

La Alcudia de Elche (Alicante)

Museo Monográfico de La Alcudia de Elche

2355

"Sombrero de copa" con hoja de hiedra

Llíria (Valencia)

Museo de Prehistoria de Valencia

(sin número de inventario)

Vaso con lucha marina

Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia)

Generalitat Valenciana – Consellería de Cultura

0/665

Vaso del "Ciclo de la Vida"

Valencia

Museu d' Historia de Valéncia

2107

Plato de pescado

Hoya de Santa Ana (Tobarra, Albacete)

Museo de Albacete

38203

Plato argénteo

Abengibre (Albacete)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

28453

Patera de plata

Santisteban del Puerto (Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

1906/39/1

Vaso de los guerreros

Archena (Murcia)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

28562

Cinturón

Aliseda (Cáceres)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

4972

Vaso del Héroe

Corral de Saus (Mogente, Valencia)

Museo de Prehistoria de Valencia

LA-1762

Vaso del joven y el dragón

La Alcudia (Elche, Alicante)

Museo Monográfico de La Alcudia de Elche (Alicante)

2147

Gran vaso de los guerreros de La Serreta

Alcoy, Alicante

Museu Arqueológic Municipal Camil Visedo Moltó, Alcoy (Alicante)

(sin número de inventario)

Cratera de la grifomaquia

Orley (Vall de Uxó, Castellón)

Museo Municipal de Burriana (Castellón)

CE/DA01683-EO8

Grupo escultórico de la grifomaquia

Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)

Museo de Jaén

CE/DA02923-1

Escultura de guerrero

El Pajarillo de Huelma (Jaén)

Museo de Jaén

CE/DA02923-2

Escultura de carnívoro

El Pajarillo de Huelma (Jaén)

Museo de Jaén

23170

Fíbula de plata

Cañete de las Torres (Córdoba)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

CE/DA02821-35

Fíbula de plata

Chiclana de Segura (Jaén)

Museo de Jaén

5223

Fíbula de plata

Almadenes de Pozo Blanco (Córdoba)

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

5224

Fíbula de plata

Almadenes de Pozo Blanco (Córdoba)

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

28461

Fíbula de plata

Santisteban del Puerto (Jaén)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

35650

Fíbula

Torre de Juan Abad (Ciudad Real)

Museo Arqueológico Nacional, Madrid

REP 1981/537-547

Tesoro de Mairena del Alcor (Sevilla)

Dos brazaletes, torques, anillo, pulsera, colgante, fíbula, cinturón, bulla y diadema

Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

1998/70/x

Tesoro de La Puebla de los Infantes (Sevilla)

Diadema, fíbula, anillo, bulla y tres torques

Museo Arqueológico Nacional, Madrid